

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'schen* Buchhandlung.

Nr. 23.

KÖLN, 10. Juni 1854.

II. Jahrgang.

Ueber das Verhältniss des Musikalischen zum Dramatischen in der Oper.

Abgerissene Gedanken

von

Roderich Benedix.

(Fortsetzung. S. Nr. 22.)

Allein neben dem Begriffe „Dramatisch“ macht sich noch ein anderer geltend, das ist der Begriff „Theatralisch“. Wir werden sehen müssen, wie diese beiden Begriffe sich zu einander verhalten.

Jedes Drama bedarf, um zur vollen Geltung zu gelangen, der Darstellung, der Aufführung. Ja, das dargestellte Drama ist eigentlich das wahre Drama, das geschriebene ist nur ein Bild davon, wie denn das gesprochene Wort, das von Mund zu Ohr geht, eigentlich nur das Wort ist, die geschriebene Sprache nur ein Bild desselben, ein Nothbehelf. Zur Darstellung bedarf das Drama einer anderen Kunst, der Schauspielkunst. Es fragt sich nun, ob beide Künste, diese und die Dichtkunst, so zusammenfallen, dass, was der einen wesentlich, es auch der anderen ist. Dann würde Dramatisch mit Theatralisch identisch sein. Allein das ist nicht ganz der Fall. In der Hauptsache allerdings wird eine Uebereinstimmung Statt finden, d. h. das echt Dramatische wird auch echt theatralisch sein. Allein es kann auch etwas theatralisch sein, was nicht dramatisch ist. Die Bühnenkunst hat nämlich viele Mittel das Drama so aufzuführen, dass es den vollen Schein der Wirklichkeit erreicht, was ja doch der Zweck ist. — Diese Mittel sind nicht bloss künstlerische, d. h. nicht bloss diejenigen, die das Talent des Schauspielers im Vortrage, im Spiele, überhaupt in der Verkörperung der dargestellten Person anwendet, es sind auch äussere. Dahin gehören Costume, Decorationen, kunstreiche Beleuchtung derselben, dann Aufzüge, kurz, Pracht, Pomp aller Art. Diese äusseren Mittel unterstützen allerdings zunächst das echte Drama in seiner Wirkung — allein auch an und für sich angewendet, machen sie eine Wirkung. Dann sind sie theatralisch. Sehen wir

z. B. einen Volksaufzug aus einem früheren Jahrhundert auf der Bühne dargestellt, treu im Costume der Zeit, gut geordnet, so ist derselbe allerdings nicht dramatisch, er ist nur theatralisch; allein er macht uns Freude, und das mit Recht. Warum sollten wir uns nicht an einem treuen Lebensbilde ergötzen, wenn auch keine Poesie, sondern nur Geschicklichkeit dazu gehört, es uns vorzuführen? Theatralisch würde also alles das sein, was die Bühnenkunst mit den ihr eigenen Mitteln leistet, darstellt, ohne dass dasselbe einen dramatischen, dichterischen Inhalt zu haben braucht. Ein mässiger Gebrauch des bloss Theatralischen im Drama muss gestattet sein, Missbrauch desselben ist — wie am Ende jeder Missbrauch — verwerflich. In der höchsten Kunstleistung wird das Dramatische mit dem Theatralischen zusammenfallen.

Nachdem wir uns über diese Begriffe verständigt haben, kommen wir zur Oper, und hier entsteht die Frage: Wie weit und wann, unter welchen Bedingungen ist etwas Dramatisches musikalisch? An und für sich ist nicht jedes Drama musikalisch, denn sonst müsste sich ja jedes Drama componiren lassen.

Das Wesentlichste in der Oper ist der Gesang. Das Orchester steht in der Oper in zweiter Reihe. Der Gesang ist eine dem Menschen eigenthümliche Art und Weise, sich auszudrücken, seine Gedanken und Empfindungen mitzutheilen. Verwandt mit dem Gesange ist der Vortrag, die Declamation. Beiden gemeinschaftlich ist das Wort, das sie sprechen oder singen. Verschieden sind sie in den Mitteln, das Wort zu verkörpern.

Der Vortrag hat nur den gesprochenen Ton, der Gesang den gesungenen, musikalischen Ton.

Der Vortrag hat die mannigfachsten Mittel, die er anwendet, z. B. die Tonfarbe, d. i. der eigenthümliche Ausdruck der menschlichen Stimme, der jede Empfindung charakterisirt, die Steigerung des Tempo's, der Tonstärke, das Abnehmen beider u. s. w. Allein diese Mittel des höheren Vortrags sind nicht überall anzuwenden. Bei einfachen Berichten, bei Meldung gleichgültiger Dinge wird der Vortrag

seine höheren Mittel nicht anwenden, dafür genügt die Deutlichkeit der Aussprache. Die Meldung z. B.: „Der Wagen ist da“, wird ohne Tonfarbe, ohne Steigerung einfach deutlich gesprochen. Wie nun der Vortrag nicht überall anwendbar, wie es auf den Inhalt der Worte ankommt, ob dieselben vorgetragen, declamirt — oder bloss gesagt werden sollen, eben so ist auch nicht Alles durch den Gesang auszudrücken — es kommt auf den Inhalt der Worte an, ob bei ihnen musikalischer Vortrag, d. i. Gesang, anwendbar ist.

Wir müssen also untersuchen, was gesungen werden, was die Musik ausdrücken kann. Hier stossen wir auf zwei einander entgegengesetzte Ansichten, die sich geltend zu machen versucht haben. Nach der einen kann die Musik Alles ausdrücken, nach der anderen nichts. Nach letzterer ist die Oper ein Unsinn, weil eine Welt von singenden Menschen nicht vorkomme, die Oper also an sich etwas Unwahres sei. Das ist denn die leidige Beschränktheit, welche die nackte Naturwirklichkeit immer mit der Kunstwahrheit verwechselt. Ist der Gesang überhaupt ein Mittel für den Menschen, sein Fühlen und Wollen auszudrücken, so muss auch die Kunst das Recht haben, in irgend einer Darstellung sich ausschliesslich dieses Mittels zu bedienen. Das thut sie in der Oper. Eben so sind blosser Gesten ein Mittel für den Menschen, sich auszudrücken, sich verständlich zu machen, und die Kunst hat das Recht, sich dieses Mittels zur Darstellung ausschliesslich zu bedienen. Und das thut sie in der Pantomime. Solche Kunstformen setzen stillschweigend voraus, dass das Publicum sie für wahr nimmt, und diese Voraussetzung ist eine Convention zwischen Publicum und Kunst, wodurch sie wahr werden. Von der Naturwirklichkeit aus angesehen, ist der Vers im Drama auch ein Unsinn, denn in der Welt sprechen die Menschen nicht in Versen; ja, das Drama an und für sich ist ein Unsinn, denn in ihm werden Vorgänge in wenig Stunden zusammengedrängt, die in der Wirklichkeit Tage, oft Jahre Zeit einnehmen.

Die Oper an sich hat also eine eben solche künstlerische Berechtigung, wie jede andere Kunstgattung.

Dies zugegeben, fragt sich nun: Kann die Musik alles ausdrücken, was in einem Drama ausgedrückt werden soll? Hier ist die Antwort Nein. Die Ausdrucksfähigkeit der Musik ist eine beschränkte. Untersuchen wir dieselbe. Ein einzelner Ton drückt gar nichts aus^{*)}. Eine Folge von Tönen,

eine Melodie, oder ein Zusammenklingen von Tönen, eine Harmonie, erweckt in uns gewisse Empfindungen. In so fern nun durch Melodie oder Harmonie in uns Empfindungen geweckt werden, sagen wir mit einer Umdrehung des Begriffes: Die Musik drückt Empfindungen aus.

Diese Empfindungen sind aber sehr allgemein. Andacht, Sehnsucht, Trauer, Freude in verschiedenen Abstufungen bis zum Jubel, Muth und Begeisterung — das ist es etwa, was die Musik ausdrückt. Weiteres können die Töne an und für sich nichts, als eben solche allgemeine Gefühle anregen. Sollen diese allgemeinen Gefühle speciel werden, soll das Sehnen Liebe, Liebe für eine bestimmte Person, soll die Trauer Schmerz, Schmerz um einen bestimmten Verlust, soll der Muth Kühnheit gegen ein bestimmtes Object ausdrücken, so muss mit den Tönen sich das Wort verbinden — wir haben den Gesang —, und damit stehen wir in der Oper. Was die Ausdrucksfähigkeit von Empfindungen betrifft, so gilt diese zunächst von dem Gesange. In wie fern das Orchester dabei mitwirkt, in wie fern dann überhaupt die Instrumental-Musik in der Oper angewendet wird, sehen wir weiter unten.

Halten wir das fest, dass der Gesang Empfindungen ausdrückt, so lässt sich leicht ermitteln, in wie fern der Gesang ein passendes Mittel des Ausdrucks im Drama ist — oder, anders gefasst, wie ein Opern-Text beschaffen sein muss, dass er sich gut componiren lässt.

Gehen wir die Erfordernisse des Dramatischen wieder durch, so finden wir zunächst Handlung. Eine Handlung als solche kann die Musik nicht, wohl aber kann sie die Empfindungen der handelnden Personen ausdrücken. Für die Wirkung bleibt das ganz dasselbe. Daraus ergibt sich also die erste Forderung, dass die handelnden Personen aus Empfindung, nicht aus anderen Motiven handeln. Die Empfindungen sind nun namentlich in ihrer höchsten Stufe, der Leidenschaft, die stärksten und allgemeinsten Triebfedern der Handlungen. Diese Empfindungen, in so fern sie durch den Gesang auszudrücken sind, müssen auch momentan sein. Eine Empfindung oder ein Gefühl im Menschen ist nämlich dauernd, aber nicht zu jeder Zeit thätig. Der Hass, die Liebe z. B. sind Gefühle, die der Mensch lange

freudig klingen, je nach dem Ausdrucke, den der Sänger in diesen Ton legt. Allein das ist nicht der absolute Ton, der Ton an sich. Diese Tonfarbe hat das gesprochene Wort in unendlich grösserem Maasse, woraus hervorgeht, dass sie nicht der Musik als solcher, sondern dem Instrumente, das sie erzeugt, d. i. die menschliche Stimme, angehört. Demnach müssen wir dabei stehen bleiben, dass der einzelne Ton an sich nichts ausdrückt.

^{*)} Allerdings kann ein einzelner gesungener Ton eine Empfindung ausdrücken durch die Tonfarbe, die ihm der Sänger gibt. Ein Ausruf z. B. auf eine Note kann schmerzlich, kühn,

Zeit im Busen trägt, ohne dass sie fortwährend sich äussern. Sie sind im Gegentheil oft schlummernd, wenn andere Thätigkeiten den Menschen in Anspruch nehmen. Im Drama aber müssen diese Empfindungen thätig sein; die Liebe, der Hass, die Begeisterung müssen in dem Augenblicke wach sein, sich äussern, wenn sie durch den Gesang ausgedrückt werden sollen. Das Handeln muss aus der Empfindung des Augenblickes hervorgehen, wenn die Empfindung darstellbar sein soll.

Da nun andere Handlungen, als durch die augenblickliche Empfindung eingegebene, nicht musikalisch auszudrücken sind, so sind solche auch nicht musikalisch, d. h. nicht für die Oper brauchbar, und müssen dem gesprochenen Drama vorbehalten bleiben. Es gibt aber noch viele Triebfedern im Menschen, die nicht musikalisch auszudrücken sind, z. B. Pflichtgefühl, berechnender Verstand, Ehrgeiz, woraus hervorgeht, dass es allerdings eine Masse dramatischer Stoffe geben kann, die nicht musikalisch sind.

Mit dieser Aufstellung haben wir die ersten beiden Forderungen des Dramatischen, Handlung und Charakterzeichnung, erschöpft, indem wir sehen, dass die Musik die Handlung eben nicht anders als durch die Charakterzeichnung der handelnden Personen, d. h. indem sie uns dieselben in ihrem mehr oder minder lebhaften Fühlen, Empfinden, in ihrer Leidenschaft, in ihren Seelen-Zuständen vorführt, ausdrücken kann. Was nun die feine Charakterzeichnung in der Oper betrifft, so gehört dieselbe zum grossen Theil der Dichtung an. Die Wahrheit, die Folgerichtigkeit der Charaktere ist Sache der Dichtung. Allein auch die Musik kann sehr scharf charakterisiren, namentlich individualisiren. Wir erinnern an den Osmin, an Papageno, an Leporello — wir erinnern an die Gegensätze einer Agathe und eines Annchens, einer Susanna und einer Gräfin, einer Zerline und einer Donna Anna. Wie scharf sind hier die Charaktere musikalisch ausgedrückt! Welche Mittel die Musik hat, zu charakterisiren, ist eine Untersuchung, die in unsere Besprechung nicht gehört.

Ein Drama nun, in dem die handelnden Personen fortwährend in Leidenschaft wären, wo also Empfindung stets auf Empfindung stiesse, dürfte, wo nicht unmöglich, doch unendlich schwierig zu dichten sein. Die einzelnen Scenen, die einzelnen Situationen, die einzelnen Vorgänge, die zusammen das Ganze bilden, müssen unter einander verbunden werden. Das geschieht durch kurze Berichte, Meldungen, Erläuterungen, durch Entwicklung des Thatsächlichen u. s. w. Ihrer Natur nach sind diese Dinge nicht musikalisch auszudrücken. Die alten Meister haben das sehr wohl er-

kannt und für diese verbindenden Mittelglieder das Recitativ erfunden. Das Recitativ nähert sich der gesprochenen Rede beinahe ganz, und eben nur der leicht gehaltene Ton des Sängers und die begleitenden Accorde machen es noch zur Musik. Uns dünkt in der Erfindung des Recitativs nicht nur grosse Weisheit zu liegen, sie scheint sich sogar ganz von selbst ergeben zu haben. Die alten Meister wollten das gar nicht musikalisch ausdrücken, was sich nicht durch den Ton bezeichnen lässt — und sie fanden daher diese Form dafür. Das Recitativ ist also eine nothwendige und darum sehr berechtigte Form in der Oper und kann durchaus nicht verworfen werden, wie das wohl in neuerer Zeit geschieht. Wie das Recitativ durch wirkliches Singen der Töne wieder dem strengen Gesange im Tacte sich nähert, wie umgekehrt der Gesang durch Aufgeben des strengen Tactes (*a piacere*) sich dem Recitativ nähert, und durch diese Mischung der verschiedenen Formen der mannigfaltigste und höchste Ausdruck erreicht wird, brauchen wir hier wohl nicht weiter zu besprechen.

Als drittes Erforderniss des Dramatischen fanden wir die Situationen. Hier ist es, wo der musikalische Ausdruck sein breitestes Feld findet. Die Empfindung als solche hat die mannigfachsten Abstufungen. Von der heftigsten Leidenschaft steigt sie herab bis zu der Stimmung. Und für die Stimmung hat die Musik den besten, vollendetsten Ausdruck, besser sogar als das Wort. Soll also ein Drama musikalisch sein, so darf oder soll es viel Situationen und Stimmungen enthalten. Viele der grossen Ensemblesätze und Finale's in der Oper sind componirte Stimmungen und Situationen.

In den Situationen vermag die Musik eine Eigenthümlichkeit, wir möchten beinahe sagen: einen Vorzug, vor dem gesprochenen Drama zu entfalten. Es ist eben das Ensemble, d. h. die Möglichkeit, mehrere Personen zusammen Gleichartiges oder auch Verschiedenes ausdrücken zu lassen und dieses doch zu einem harmonischen Ganzen zu verweben. Im gesprochenen Drama ist das unmöglich. Wenn mehrere Personen zu gleicher Zeit sprechen, so verwirrt sich der Klang, und Undeutlichkeit tritt ein. Diese Eigenthümlichkeit, welche die Oper vor dem recitirten Drama voraus hat, ist ein grosser Reiz derselben.

Das vierte Erforderniss des Drama's war die Form, die innere, der Gedanken-Inhalt, und die äussere, die sprachliche. Von letzterer kann überhaupt nicht die Rede sein: eine grammatisch gute Form ist eine sich von selbst verstehende Nothwendigkeit. Anders verhält es sich mit dem Gedanken-Inhalt. Hier macht die Oper wesentlich andere

Forderungen, als das gesprochene Drama. Halten wir den Unterschied zwischen Beiden im Auge, so finden wir: im gesprochenen Drama muss die Sprache Alles ausdrücken, das Fühlen, Empfinden, die Leidenschaft; in der Oper aber drückt alles das die Musik aus — das Wort erläutert, bezeichnet nur. Desshalb bedarf die Oper nur einfacher Worte, wo das Drama viel reichhaltigere Gedanken braucht. Ein anderer wesentlicher Unterschied ist der: eine Empfindung, ein Gefühl ist mit wenig Worten angedeutet — will das gesprochene Drama diese Empfindung länger ausspinnen, will es sie uns für die Dauer mehrerer Minuten zeigen, so muss es die Empfindung sich in Gedanken, in Bildern, in Gleichnissen aussprechen lassen, es braucht Schwung der Sprache, es braucht dichterischen Gedanken-Inhalt. In der Oper dagegen ist es eben der Ton, die Melodie, die alles das ausdrückt, und oft besser ausdrückt, als die Sprache es kann. Also ist in der Oper der dichterische Gedanken-Inhalt gar nicht vonnöthen, sondern nur einfache Worte, die das bezeichnen, andeuten, was die Töne ausdrücken. Desshalb sind oft die dichterisch vollendetsten Dichtungen, z. B. Lieder, nicht musikalisch, während ganz einfache, die mit wenig Worten eine Stimmung bezeichnen, den besten Vorwurf für die Tonsetzer bilden. Man hat letzteren oft vorgeworfen, dass sie schlechte Texte componirten; man hat gesagt: was zu dumm sei, gesprochen zu werden, müsse gesungen, könne gesungen werden. Wie ungerecht meistens dieser Vorwurf ist, geht aus dem eben Gesagten hervor.

Die Dichtung braucht, um die Darstellung einer Empfindung, einer Leidenschaft zu erschöpfen, die Reflexion, den Gedanken — der Musiker den Ton, die Melodie. So sind die am meisten dichterisch ausgeführten Dichtungen nicht musikalisch, denn sie enthalten Reflexionen — und diese kann die Musik nicht ausdrücken.

Nehmen wir ein Beispiel. Die Worte in dem Duett in der Zauberflöte: „Bei Männern, welche Liebe fühlen“, sind so dumm wie möglich, und doch hat Mozart eine so reizende Melodie dazu gemacht. Natürlich, seine Töne drücken vollendet schön die Liebe aus — ihm genügt, dass die Worte bezeichnen, was er speciel gewollt hat.

Wenn nun die Worte einer Oper einfach sein müssen, so schliesst das nicht aus, dass diese einfachen Worte auch schön und dichterisch sein können, ja, sogar sollten, damit Wort und Ton zusammen ein vollendetes Kunstwerk lieferten. Obiges Duett würde z. B. als ganzes Kunstwerk betrachtet unendlich höher stehen, wären die Worte gut und schön. Allein es ist nicht absolut nothwendig, dass das

Wort dichterisch schön sei, damit auch die Musik es sein könne. Ja, die schönsten Gedanken und Bilder sind eben durch den Ton nicht wiederzugeben. Nehmen wir ein Beispiel. Ein Dichter sagt:

Ich liebe dich, wie der Strom das Thal,
 Als wie die Fluth den Strand,
 Als wie die Elfe den Mondenstrahl,
 Als wie die Gluth den Brand.

Diese Verse sind schön. Sollte sie ein Tonsetzer componiren, was kann er mit den Tönen ausdrücken? Nichts als den Grundgedanken: ich liebe dich über alle Maassen. Alle die Bilder in den Versen sind nicht durch den Ton wiederzugeben — und wollte man das durch Tonmalerei thun, so wäre das hier ganz am unrechten Platze.

Aus diesen Umständen geht hervor, dass ein gesprochenes Drama unendlich mehr Worte braucht, als die Oper, ferner auch, dass die Wiederholung derselben Worte im Gesange ganz gerechtfertigt ist. Da ferner die Musik die Empfindungen viel breiter ausmalen kann und muss, als das Wort, so kann auch die Oper nicht so viel Handlung, so viel Stoff enthalten, als das Drama an sich. Wie das Drama durch Gedanken-Reichthum das leisten muss, was die Oper durch den Ton leistet, geht recht klar aus dem Umstande hervor, dass bei dem Drama die Darstellung durch das Lesen in etwas ersetzt wird, bei der Oper nicht. Eben weil beim Drama der Ausdruck in den Worten liegt und Worte durch Lesen schon unserem Verständnisse vermittelt werden, ist das Lesen eines Drama's schon ein Genuss. Bei der Oper aber liegt der Ausdruck in den Tönen, und Töne kann man nicht lesen. Selbst die besten Musiker, die beim Lesen einer Partitur allerdings einen Begriff von den Tönen bekommen, werden das Lesen doch nicht für einen Ersatz des Hörens anerkennen. Denn das Verständniss beim Lesen des Wortes ist ein unmittelbares, während man beim Lesen von Tönen sich erst vorstellen muss, wie sie klingen werden.

Wenn nun die Musik vorwiegend Empfindungen ausdrückt, so ist sie eigentlich lyrisch, und man könnte fragen, ob das lyrische Element der Musik zum Drama passe. Hierbei muss man festhalten, dass Lyrisch und Dramatisch durchaus keine Gegensätze sind, wie Lyrisch und Episch. Im Gegentheil enthält das Dramatische das Lyrische in sich. Die Lyrik, d. h. der Ausdruck der subjectiven Gefühle und Empfindungen (im Gegensatze zur Epik, welche Geschehenes, also auch fremde Gefühle, d. h. die Empfindungen Anderer, mittheilt, also Objectives), hat im Drama ihre breiteste Stelle, ja, ein Drama ohne Lyrik ist gar nicht denkbar. Allein man macht einem Drama den Vorwurf: es

sei zu lyrisch. Das ist ein Missbrauch des Wortes oder eine andere Bedeutung, die man demselben unterlegt. Man verwechselt dann Lyrisch mit Elegisch, mit weich, empfindend. Das ist falsch. Die Lyrik umfasst den Ausdruck des Gefühls von der weichsten Klage an bis zur tobendsten Leidenschaft. Die Leidenschaft aber wird doch Niemand dem Drama nehmen wollen*). Das Drama also soll und muss Lyrisches enthalten, das musicalische Drama aber Lyrisches vorzugsweise, beinahe ausschliesslich.

Wir haben bisher nur vom Gesange gesprochen. Allein neben diesem ist auch die Instrumental-Musik sehr ausgebildet und nimmt ihre Stelle in der Oper ein. Wir haben noch zu sehen, wie es mit der Anwendung dieser aussieht.

Zunächst trägt das Orchester den Gesang. Wie es denselben im Ritornell vorbereitet, wie es ihm in Zwischenspielen Ruhepunkte gewährt, wie es durch feine Ausführung, Instrumentation u. s. w. ihn hebt, den ganzen Eindruck verstärkt, wie es sich überhaupt musikalisch mit ihm verbindet, brauchen wir hier nicht zu erörtern. Als Begleitung des Gesanges bildet das Orchester mit diesem ein Ganzes und unterliegt in so weit den bereits besprochenen Bedingungen.

Allein das Orchester kann auch für sich allein, ohne Gesang, angewendet werden, und wir müssen sehen, in wie weit das Drama ihm hier eine Stelle einräumen kann.

Die Musik im Allgemeinen (abgesehen von der Trennung in Vocal- und Instrumental-Musik) kann auch noch Anderes als Empfindungen ausdrücken. Zunächst wirkt ein lebhafter Rhythmus, besonders unterstützt durch eine prägnante Melodie, anregend, anfeuernd. Die Anwendung der Musik in dieser Beziehung ist sehr vielfach, wie uns die

zahllosen Tänze und Märsche beweisen, deren Zweck und Erfolg eben Anregung und Anfeuerung — zum Tanz und zum Gehen — ist. Eben so kann die Musik, wenn auch nur sehr beschränkt, malen, d. h. äussere Vorgänge nachahmen. Z. B. das Rauschen des Meeres, ein Gewitter u. s. w. kann die Musik in etwas ausdrücken, besonders wenn irgend eine Andeutung durch Wort oder Bild dem Hörer zum speciellen Verständnisse hilft. (Die Pastoral-Sinfonie enthält z. B. viel solch Malendes.)

In wie weit nun diese Instrumental-Musik sich in der Oper geltend machen darf, wird uns klar werden, wenn wir uns erinnern, dass im Drama neben dem Dramatischen, d. h. Dichterischen, auch noch das Theatralische eine Stelle fand. Zur Begleitung, zur Ausschmückung des Theatralischen dient das Orchester vortrefflich. Aufzüge, Märsche, Gruppierungen, Gefechte, Tänze, Festlichkeiten werden durch Instrumental-Musik unendlich belebt — auf der anderen Seite hat die Musik die schönste Gelegenheit, in solchen Dingen ihre besten Mittel zu entfalten. Auch andere Vorgänge können durch die Musik ausgemalt werden. Als ein schlagendes Beispiel diene uns hier die Scene in der Wolfsschlucht im Freischütz. Diese ganze Scene ist theatralisch, Dramatisches hat sie wenig — und alle diese theatralischen Vorgänge werden durch die Musik so trefflich begleitet, dass die Scene immer eine grosse Wirkung macht. Die Musik ist für das Theatralische nicht nur anwendbar, sie ist sogar nothwendig. Auch das recitirte Drama nimmt sie in Anspruch, kommt in ihm Theatralisches vor. Der Krönungszug in der Jungfrau von Orleans wäre ohne Marschmusik unendlich todt. Und denken wir uns die Wolfsschlucht-Scene ohne Musik ausgeführt, so würde sie von geringer oder keiner Wirkung sein. Auch andere theatralische Wirkungen werden durch die Musik unterstützt. Schiller schreibt in seinem Tell im zweiten Acte vor, dass nach Abgang der handelnden Personen die Bühne leer bleiben und uns den Aufgang der Sonne zeigen soll. Das lässt sich jetzt mit den dioramatischen Mitteln unserer Decorationskunst sehr schön darstellen, und das Drama ist hier wohl berechtigt, dieses bloss Theatralische zur Verstärkung des Eindruckes zu brauchen. Denken wir uns nun den fortschreitenden Lichtwechsel bei der aufgehenden Sonne, der doch einige Minuten währt, bei leerer Bühne in gänzlicher Stille, so wird das einen etwas unheimlichen Eindruck machen. Allein von passender Musik begleitet, wird der Eindruck ein sehr wohlthätiger sein. Hierbei ist die Musik nun nicht bloss dienend, sondern umgekehrt wird die Malerei des Sonnenaufgangs (die z. B. David in

*) Allerdings kann das Lyrische im Drama überwuchern und dadurch fehlerhaft werden. Es wird es dann thun, wenn die Personen im Drama von der Empfindung nicht zum Handeln kommen, wenn sie uns nur ihre Empfindungen mittheilen, ohne dass wir in denselben Triebfedern ihres Handelns erkennen. Ein solches Ueberwuchern der Lyrik findet z. B. in dem bekannten kleinen Drama Statt: König René's Tochter, wo ein blindgeborenes Mädchen vorgeführt wird, die ihre Empfindungen und Anschauungen ausspricht. Hier ist allerdings keine Handlung, also auch kein eigentliches Drama, sondern nur ein lyrisches Gedicht in dramatischer Form. Ob nun die Lyrik das Recht hat, sich der dramatischen Form zu bedienen, ob dann die Bühne das Recht hat, solche Gedichte zur Auführung zu bringen, in denen sich ein schöner Vortrag besonders geltend machen kann, und ob wir uns mit Recht an der Auführung solcher Gedichte ergötzen — das sind Fragen, deren Erörterung uns hier zu weit führen würde. Thatsächlich scheint es, dass derartige kleine lyrische Stücke allerdings gefallen können. Grössere aber würden ohne dramatisches Salz die Zuschauer nicht befriedigen.

der „Wüste“ auch ohne Decorationen versucht hat), welche die Musik gibt, trefflich durch die Decoration unterstützt, erläutert.

Da nun die Musik im Orchester die erwähnten Mittel, treffliche Wirkungen hervorzubringen, besitzt, so wird auch die Forderung nicht unbillig sein, dass man ihr Gelegenheit gebe, diese Mittel zu zeigen, anzuwenden. Und aus diesem Grunde kann und soll man dem Theatralischen in der Oper mehr Raum gönnen, als im recitirten Drama. Und auch schon desswegen, weil das Theatralische in der Oper nicht allein steht, sondern in Verbindung mit der Musik auftritt und dadurch künstlerischer wird.

Wie das Theatralische und das Dramatische sich unter einander verhalten, mögen uns ein paar Beispiele zeigen. Von allen Opern, die seit sechzig Jahren etwa, ja, die überhaupt geschrieben worden, sind es zwei, die sich dauernd auf dem Repertoire erhalten haben, das sind Don Juan und die Zauberflöte. Diese Unverwüstlichkeit dieser Opern ist ein Urtheil des Publicums — und ein solches durch die Zeit bewährtes Urtheil gilt uns für das einzig unumstössliche, unumstösslicher als die scharfsinnigsten, kritisch-ästhetischen Deductionen. Diese Opern erkennen wir also für treffliche. Da wir im Anfange sahen, dass die schönste Musik in der Oper sich nicht hält, taugt der Text nichts, so müssen auch die Texte gut sein, sonst hätten sie sich nicht gehalten. Sehen wir uns dieselben genauer an, so finden wir einen wesentlichen Unterschied. Don Juan ist ganz dramatisch, die Zauberflöte ist vorwiegend theatralisch. Don Juan ist voll dramatischen Lebens. Die Oper hat eine bunte, bewegte Handlung, von den verschiedensten Leidenschaften bedingt, von interessanten, lebenvollen Charakteren getragen, gemischt mit den ergreifendsten Situationen — kurz, wir müssen erkennen, dass das Dramatische im Don Juan vortrefflich ist. Und verbunden mit Mozart's herrlichen Tönen ist die ganze Oper ein Meisterwerk. Dagegen hat die Zauberflöte sehr wenig dramatischen Inhalt. Die Personen sind vorwiegend lyrisch, und zwar passiv lyrisch, bis etwa auf Papageno. Allein die Oper hat eine Fülle von Theatralischem — die Priester-Chöre, das Feierliche der Aufzüge, die drei Damen, die Genien, alles das ist theatralisch, und auch gut theatralisch. Da nun die Zauberflöte durch das Urtheil des Volkes für gut erklärt worden, so müssen wir auch den Text für gut halten, ob schon seine Worte, sein Gedanken-Inhalt erbärmlich sind. Diese beiden Beispiele werden Vieles von dem bestätigen, was wir oben sagten, und sie werden uns nicht nur den Unterschied zwischen Dramatischem und Theatralischem

recht klar machen, sie werden uns auch beweisen, wie jedes auf seiner Stelle wirkt und — dass das Theatralische in der Oper eine grosse Berechtigung hat.

(Schluss folgt.)

Wiener Briefe.

(Schluss. S. Nr. 21.)

Sie sehen, wie wenig mich mein eigentliches Thema — Verdi's *Trovatore* — fesselt, da ich immer wieder davon abspringe. Doch, um es in Kürze zu erledigen, Folgendes. Das Sujet (von Cammarano bearbeitet) ist von der grauerlichsten Art. Es spielt in Spanien zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts und hat zum Vordergrunde die alte Zigeuner-Wirthschaft. Es wird erzählt, dass der alte Conte di Luna eine Zigeunerin zum Scheiterhaufen verurtheilte, die sich in das Schlafgemach seiner beiden Knäblein geschlichen, um sie, wie angenommen wurde, zu behexen. Racheschnaubend raubt ihre Tochter, selbst schon Mutter, das eine der Kinder und will es gleichfalls verbrennen, schleudert aber in dem Fieber-Paroxysmus ihrer Sinne ihr eigenes Kind in die Flammen. Nun wird sie aber Pflegemutter des geraubten Kindes, um es zu künftiger Rache zu erziehen. Zum Jüngling herangewachsen, wird Manrico — dies sein Name — Zigeuner-Graf. Auf Abenteuer ausgehend, lernt er eine junge Dame kennen und verliebt sich in sie — die Angetraute seines Bruders, die gleichfalls in ihn entbrennt. Daraus entspringt später bei einem unliebsamen Zusammentreffen ein Duell zwischen den sich natürlich fremd gegenüber stehenden Brüdern. Manrico unterliegt und wird todt geglaubt. Leonore, so heisst die zwiefach Umworbene, geht ins Kloster. Der Conte di Luna will sie mit Gewalt entführen, Manrico erfährt es und jagt sie ihm ab. Darauf wird seine Burg von den Kriegsknechten des Grafen belagert und erstürmt, Manrico und seine Pflegemutter Azucena, in der man die ehemalige Räuberin entdeckt, zum Tode verurtheilt. Leonore nimmt Gift, Manrico wird hingerichtet, Azucena ebenfalls, ruft aber im letzten Momente dem Grafen zu: „Jener war dein Bruder!“ und hoffentlich stirbt der Graf, wenn er ein anständiger Mensch ist, von selbst. Es bleibt einem völlig freigestellt, sich sodann nachträglich noch die Todten vorzustellen, wie sie zu schauerlicher Mitternachtsstunde „in des Schlosses öden Hallen“ als Gespenster umherwandeln, und man wird nicht vergessen, auch der verbrannten Zigeunerin und dem bei langsamem Feuer gerösteten Kinde eine Rolle zuzutheilen. — Was nun die Musik des Maëstro Verdi betrifft, so berufe ich mich auf das oben Gesagte und erwähne nur flüchtig die paar Einzelheiten, die ich aus dem allgemeinen Verdammungs-Urtheile ausnehmen möchte. Es sind ein niedliches Liedchen des *Trovatore* (Manrico) im ersten Acte (sonst der Schlechteste unter den Schlechten), die Cabaletta Azucena's im zweiten Acte, nicht ganz ohne charakteristische Färbung, und deren darauf folgende Erzählung von der schrecklichen, vor den Beginn der Handlung fallenden Begebenheit, in der einige echte Gluth lodert; dann ein kleiner Chorsatz im dritten Acte, welcher einen Anflug musicalischer Arbeit hat, aber freilich schnell genug verläuft; endlich die übrigens der *Visions-Scene* in Meyerbeer's *Prophet* nachcopirte Kerker-Scene im letzten Acte, die schon als ein Moment

der Ruhe nach so vielem vorhergegangenen Spectakel, an dem es natürlich nicht fehlt, von wohlthuender Wirkung ist. Die Aufführung war eine theilweise recht gute, nach dem Urtheile derjenigen, welche die vorhergegangenen besucht, die beste dieser Saison. Fräul. Demeric als Azucena war ausgezeichnet, ja, meisterlich in Gesang und Spiel. Der Tenor Bettini hat ein schönes Organ, das trotz der verschiedenen Lage fast an Beck erinnert. Auch bildet er in seiner edleren Vortragsweise zu dem nicht singenden, sondern mäkernden Ferri, in dessen Händen die Partie des Conte di Luna war, einen ähnlichen Gegensatz, wie Beck zu Steger. Fräul. Bondazzi (Leonore) genügte, ohne Ausgezeichnetes zu leisten. Als ein Curiosum muss ich bemerken, dass sich unter den Mitgliedern der Gesellschaft zwei mit dritten und vierten Partieen Betraute befinden, deren Namen in dem Personen-Verzeichnisse des Trovatore neben einander standen und lauten: Laura und Petrarka! Doch wenn diesen Namen ein poetischer Duft entströmen soll, so muss man an die Verblichenen, nicht an die Lebenden denken. Um die Direction des ganzen Werkes hat sich Capellmeister Eckert sehr verdient gemacht. Die Aufnahme desselben war von Seiten des Publicums eine, wie sich leider nicht läugnen lässt, ziemlich günstige, doch sind zwei gute Drittheile des reich gespendeten Beifalls auf Rechnung der Darstellung zu setzen, und die ziemlich ansehnliche Schar der hier anwesenden Italiäner gab sich natürlich alle mögliche Mühe, die vaterländische Ehre zu retten.

Von Concerten ist so gut wie nichts zu berichten. Frau Jenny Lind-Goldschmidt ist bereits bis zu ihrem siebenten gediehen; doch habe ich keine Ursache, zu dem, was ich Ihnen schon über sie geschrieben, ein Weiteres hinzuzufügen. Der Enthusiasmus fällt etwas mit dem steigenden Thermometer. — Eine eigenthümliche Erscheinung war die des Sängers Geraldi, Professors am Conservatorium zu Brüssel. Stockhausen hatte ihn in einem seiner Concerte eingeführt, was überhaupt heuer sehr im Schwange war, und worauf er zwei selbstständige Concerte gab. Diejenigen, welche ihn vor etwa zehn Jahren in Paris zu hören Gelegenheit hatten, wissen ihn nicht genug als einen trefflichen Buffo zu rühmen. Auch hier waren seine Vorträge meist dem Burlesken, französischen Chansons u. dgl., zugewendet. Hatte er aber damals vielleicht über Stimmittel zu gebieten, so ist dies jetzt nicht mehr der Fall; lag in seinen Vorträgen vielleicht damals wirklicher Humor, so ist dieser inzwischen zur krassesten Caricatur geworden. Kurz, für die Kunst kommt er in keinerlei Weise in Betracht; möge er ruhig Professor bleiben, wenn's den Brüsselern genehm ist, aber das Concertgeben wolle er Anderen überlassen. „Alles schickt sich nicht für Einen.“ Auch liess ihn das anfänglich zwar durch die Neuheit bethörte Publicum bald fallen. In seinem zweiten Concerte erwarb sich der junge, strebsame Violin-Virtuose Herr Ludwig Strauss, auf welchen ich Sie schon mehrmal aufmerksam machte, wieder durch den Vortrag des achten Beriot'schen Concertes reichen Beifall.

In meinem nächsten Berichte hoffe ich Ihnen eine ähnliche statistische Uebersicht über unsere diesjährige winterliche] Concert-Saison geben zu können, wie jüngst Ihr pariser Correspondent, nur dass ich alle Zweige zu umfassen gedenke. Bis dahin Ihr ergebener

B.

Aus Düren.

Ungeachtet der vielen Hindernisse, welche sich der für einen Ort, wie der unsrige, so nothwendigen Vereinigung aller Kräfte entgegenstellten, hat es in der verflossenen Concert-Saison dennoch nicht an schönen und befriedigenden Genüssen gefehlt, und ist es dem Eifer des Herrn Directors Schollmeyer gelungen, mit verhältnissmässig geringen Kräften Erfreuliches zu Stande zu bringen und einen nicht unbedeutenden Fortschritt für Chor und Orchester bemerkbar zu machen.

Es fanden im Ganzen nur fünf Concerte, darunter vier vom Allgemeinen Musik-Vereine und eines von der Liedertafel, Statt. Für den Mangel an öffentlichen Aufführungen hat man sich durch häufig wiederkehrende, so genannte musicalische Abende entschädigt, in welchen so ziemlich alle Trio's für Piano, Violine und Cello von Beethoven, das *Es-dur*-Trio von Franz Schubert, das *D-moll*-Trio von Mendelssohn, von Sonaten für Piano und Violine mehrere von Beethoven (auch die so genannte Kreuzer-Sonate), dann von Mozart, eine neue von Beaufort (einem früheren Schüler von Dir. Schollmeyer) und anderen Componisten, daneben Lieder, Solo- und Chorsachen mit Piano vorgetragen wurden. Piano verschiedene tüchtige Dilettantinnen, Cello Herr Dr. G., Violine Herr Dir. Schollmeyer. (Ueberhaupt wird in der Kammermusik hier recht Tüchtiges geleistet.)

Aus dem Programm des ersten Concertes sind als die bedeutendsten Nummern hervorzuheben: das Trio in *D-dur* von Beethoven, das Hallelujah aus Händel's *Messias* und der 42. Psalm von Mendelssohn. Zweites Concert: Quartett für Streich-Instrumente mit Variationen über die österreichische National-Hymne von Haydn (schön nuancirt ausgeführt). Drittes Concert: *D-dur*-Sinfonie von Beethoven, Sonate für Piano und Violine, *D-dur*, von demselben, Bass-Arie aus dem Opferfest (wurde *da capo* verlangt). Viertes Concert: Gesang der Geister über den Wassern von F. Hiller, Trio in *Es-dur* von Beethoven und Hymne für Sopran, Solo und Chor von Mendelssohn.

Mit frischen, kräftigen Sopran- und Alt-Stimmen ist der Verein sowohl für Solo als Chor reichlich ausgestattet; eben so sind die Tenor- und Bass-Soli in guten Händen; nur ist zu bedauern, dass der Männerchor verhältnissmässig nicht so günstig vertreten ist. Das Oratorium „Paulus“, welches zum grossen Theil einstudirt und für das Oster-Concert bestimmt war, konnte leider wegen Verhinderung mehrerer unentbehrlichen Mitglieder nicht zur Aufführung kommen. Ueberhaupt wäre zu wünschen, dass durch einheitlicheres Zusammenhalten das Gedeihen und die Fortschritte des hiesigen Musiklebens erleichtert werden und der Eifer des Herrn Dir. Schollmeyer, dessen feste und sichere Leitung allgemeine Anerkennung verdient, grössere Befriedigung finden möge.

Das fünfundzwanzigjährige Jubelfest

des

niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst wird zu Rotterdam vom 13. bis 15. Juli Statt finden, wie wir bereits früher in diesen Blättern gemeldet haben. Gegenwärtig sind wir im Stande, das Genauere über die bevorstehende Feier mitzutheilen.

Es ist ein Festgebäude errichtet worden, welches ausser einer Tonbühne für 800 Sänger und Instrumentalisten für 4000 Zuhörer Raum hat. Die artistische Direction der Aufführungen ist Herrn J. H. Verhülst, Verdienst-Mitglied des Vereins, übertragen worden.

Das Programm für die drei Festtage ist folgendes:

Am 13. Juli:

Fest-Ouverture von W. Hutschenruyter, Verdienst-Mitglied des Vereins (unter Leitung des Componisten).
Israel in Aegypten, Oratorium von Händel.

Am 14. Juli:

Die Jahreszeiten von J. Haydn.

Am 15. Juli:

Der 145. Psalm für Chor und Orchester, componirt von J. H. Verhülst.

Vorträge einzelner Künstler.

Die neunte Sinfonie von Beethoven.

Die Soli werden von Künstlern ersten Ranges ausgeführt, im Sopran von Fräulein Jenny Ney aus Dresden und Frau Offermans van Hove aus dem Haag, im Alt von Fräulein Dolby aus London, im Tenor von Herrn Roger aus Paris, im Bass von Herrn Karl Formes aus London und Herrn Pischek aus Stuttgart.

Alle Mitglieder des Vereins zur Beförderung der Tonkunst haben freien Eintritt; für Nicht-Mitglieder werden Eintrittskarten zu 12½ Gulden für alle drei Tage ausgegeben. Alle auswärtigen Ehren-Mitglieder des Vereins sind eingeladen worden; die Annahme der Einladung ist schon von vielen erfolgt, z. B. von Meyerbeer, Liszt, F. Hiller, Lindpaintner, Marschner, Al. Schmitt, dem Fürsten von der Moscowa, A. G. Ritter, Dr. Breidenstein, A. Gathy, A. E. Grell, Dr. Schilling, M. Schlesinger, L. Bischoff u. s. w., und wird von mehreren erwartet. Die Proben finden am 10., 11. und 12. Juli Statt.

Für Anordnung ausser-musicalischer Festlichkeiten ist reichlich gesorgt, z. B. gesellige Vereinigung in der neuen Anlage in der Nähe der Concerthalle, Erleuchtung und Vauxhall, am Mittwoch Wettfahrt der Mitglieder des niederländischen Yachtclubs, am letzten Tage grosses Festessen und Feuerwerk. Zu allen Festlichkeiten ist der freie Eintritt für alle eingeladenen Ehren-Mitglieder und für alle bei den Aufführungen Mitwirkenden vorbehalten. Während der ganzen Woche wird die Kunst-Ausstellung von Gemälden und anderen Gegenständen im grossen Saale des Doelen geöffnet sein. Wahrscheinlich wird auch der König von Holland, ausserordentliches Ehren-Mitglied des Vereins, nebst der königlichen Familie das Fest mit seiner Gegenwart beehren.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Unser Männergesang-Verein ist am 6. d. Mts. von seiner ruhmreichen Fahrt nach London hierher zurückgekehrt. Die letzte Woche seines Aufenthaltes in England hat er zu einer Kunstreise nach den nördlichen Grafschaften verwendet und in Bradford, Manchester und Liverpool fünf Concerte gegeben. Der Erfolg war überall in jeder Beziehung ein eben so ausserordentlicher, als in der Hauptstadt. Am 3. gab er noch ein Abschieds-Concert in London und am 5. das letzte (das zweiundzwanzigste binnen vier Wochen) auf der ganzen Reise in Lille in Frankreich. Wir werden dieser interessanten Sängerfahrt, welche jedenfalls eine höhere Bedeutung für die Verbreitung des Geschmacks an deutscher Kunst in der Fremde hat, als die Virtuosen-Reisen nach England, einen besonderen Artikel widmen,

Bonn. Am 31. Mai veranstaltete Herr v. Wasielewski unter Mitwirkung des Herrn Capellmeisters Hiller und des Herrn Koch aus Köln, so wie des geschätzten Violoncellisten Herrn Rei-

mers aus Bonn eine musicalische Soiree im grossen Saale der Lese-Gesellschaft, die in jeder Hinsicht von den schönsten Erfolgen begleitet war. Zum Vortrag kamen: Trio (Op. 70) *D-dur* von Beethoven, Lieder von Franz Schubert, Franz und Messer, Ciaccona von Bach für Violin-Solo, Studien für Piano und Geige von Ferd. Hiller, Romanesca von Servais für Violoncello. Zum Schlusse gab Herr Capellmeister Hiller ein paar Solostücke und eine sehr geistvolle Improvisation.

Das diesjährige Niederrheinische Musikfest hat in Aachen am 4., 5. und 6. Juni Statt gefunden. Wir werden darüber in der nächsten Nummer berichten.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

- Cherubini, L., Missa pro defunctis. Requiem (C-moll), Clavier-Auszug zu 2 Händen ohne Worte. 1 Thlr. 10 Sgr. Clavier-Auszug zu 4 Händen ohne Worte. 2 Thlr.*
- David, F., Cadenzen zu Beethoven's Violin-Concert, Op. 61. 10 Sgr.*
- Gade, Niels W., Op. 12. Comala. Dramatisches Gedicht nach Ossian. Clavier-Auszug zu 2 Händen ohne Worte. 1 Thlr. 15 Sgr. Clavier-Auszug zu 4 Händen ohne Worte. 2 Thlr. 15 Sgr.*
- Graun, C. H., Der Tod Jesu. Cantate im Clavier-Auszug. Neue Ausgabe. 2 Thlr.*
- Haydn, J., Zwölf Sinfonien für Orchester in Partitur. Nr. 1. Es-dur. Nr. 2. D-dur. à 1 Thlr. 10 Sgr.*
- Joachim, J., Op. 5. Drei Stücke für Violine und Pianoforte. 1 Thlr. 5 Sgr.*
- Lumbye's Tänze für das Pianoforte. Nr. 118. Kehraus-Galopp. 5 Sgr. — Nr. 119. Caroline-Polka. 5 Sgr. — Nr. 120. Anne-Polka-Mazurka. 5 Sgr. — Nr. 121. Augusta's Erinnerung-Polka. 5 Sgr. — Nr. 122. Amor und Psyche. Walzer. 15 Sgr.*
- Strauss, H., Op. 6. Idylle für das Pianoforte. 10 Sgr.*
- — Op. 7. Sechs Phantasiebilder für das Pianoforte. 1 Thlr. 5 Sgr.*
- Toulu, 30 Duos pour 2 Flûtes. Classées progressivement. Liv. 4. Op. 14. Trois Duos faciles. Liv. 5. Op. 11. Trois Duos faciles. à 1 Thlr.*
- Veit, W. H., Op. 7. 3me. Quatuor pour 2 V, A. et Vlle. arr. pour le Piano à 4 mains par l'Auteur. 1 Thlr. 20 Sgr.*
- Wagner, R., Chorstimmen zur Oper Lohengrin. 2 Thlr. 15 Sgr.*
- Wieniawski, J., Op. 4. Tarantelle pour le Piano. 20 Sgr.*

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.